

2010

Materialität in der Editionswissenschaft

*Herausgegeben von
Martin Schubert*

Sonderdruck
aus Beihefte zu editio 32
ISBN 978-3-11-023130-4

De Gruyter

Kerstin Reimann

Clean Cuts

Schnitt- und Klebekanten als materialer Ausdruck eines Entstehungsprozesses und ihre Darstellung in der Wiener Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe Ödön von Horváths

Grundlage der historisch-kritischen Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe Ödön von Horváths bildet der Nachlassbestand des Autors im Österreichischen Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien und der Wienbibliothek im Rathaus. Dieser Bestand umfasst neben Notizbüchern und Erstdrucken mehr als 5000 Einzelblätter. Mehr als 95 Prozent davon sind Werkmaterialien zu schriftstellerischen Arbeiten, das heißt Konzeptblätter, Skizzen, Textstufen und Fassungen zu Stücken und Prosaarbeiten sowie nicht ausgeführte Entwürfe. Besonders viel textgenetisches Material ist zu den Stücken *Geschichten aus dem Wiener Wald*, *Kasimir und Karoline*, *Glaube Liebe Hoffnung* und *Pompeji* erhalten geblieben. Was die Prosa anbelangt, finden sich im Nachlass umfangreiche Konvolute zu *Der ewige Spießer* und *Ein Kind unserer Zeit*. Bemerkenswert an diesem Nachlass ist die Tatsache, dass er auffallend viele Schnipsel und ausgeschiedene Blätter enthält, die von der intensiven Arbeit Ödön von Horváths an seinen Texten zeugen. Für die textgenetische Edition, die Kern der Horváth-Edition ist, erweisen sich gerade diese ‚Abfälle‘ des Produktionsprozesses als besonders spannend, ermöglichen sie doch einen Einblick in die Arbeitsweise des Autors und lassen überdies Phasen des Entstehungsprozesses einzelner Werke genau bestimmen.

Die Arbeitsweise Ödön von Horváths

Ödön von Horváth hat sich selbst nur selten theoretisch und wenn, dann eher am Rande zu seiner Arbeitsweise geäußert. In einer Studie von 1987 stellt Piero Oellers einige wenige Darstellungen der Schreibpraxis Horváths aus der Sicht von Freunden, Schriftstellerkollegen und Zeitzeugen zusammen.¹ Neben Ulrich Becher, Hertha Pauli und Alfred Polgar findet sich darin auch die Einschätzung des Germanisten Joseph Strelka, der ausgehend von den Charakterisierungen seiner Zeitgenossen und der Selbsteinschätzung des Autors zu dem Schluss kommt, dass Horváth im Gegensatz zu Bertolt Brecht niemals „rational konstruieren“ wollte, sondern „dem Unterbewußten, Dichterischen [...] freien

¹ Vgl. Piero Oellers: Das Welt- und Menschenbild im Werk Ödön von Horváths. Bern u. a. 1987, S. 222.

Lauf² ließ. Um die Vorgehensweise Horváths im Nachhinein beschreiben zu können, muss notwendigerweise von den nachgelassenen Materialien her argumentiert werden. Dabei darf die Geschichte des Horváth-Nachlasses nicht ganz aus den Augen verloren werden, liegen hierin doch wesentliche Grundlagen für die Edition der Wiener Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe des Autors. Klaus Kastberger hat in etlichen Beiträgen sowohl den Werdegang des Nachlasses als auch die Mängel der Aufarbeitung im Horváth-Archiv der Berliner Akademie der Künste ausführlich dokumentiert.³ In der kritischen Auseinandersetzung mit den von Walter Huder und Traugott Krischke betreuten Horváth-Editionen, die wesentlich von der Berliner Nachlassordnung profitiert haben, hat er zahlreiche Argumente für eine erneute Aufbereitung und Edition des Nachlasses Horváths angeführt.⁴ Gleichwohl ist es die Einschätzung der Berliner Nachlassbearbeiterin Lieselotte Müller im *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, die wesentliche Impulse für die Charakterisierung der Arbeitsweise Ödön von Horváths liefert. Sie beschreibt den Nachlass zum Zeitpunkt seiner Übernahme durch die Akademie der Künste in Berlin als „grob vorgeordnet und nach Stücken sortiert“, wobei „die Ordnung nicht von der Art [war], daß sich etwa bestimmte ‚ Fassungen‘ hätten herausheben oder die Aufeinanderfolge der Niederschriften hätte rekonstruieren lassen“.⁵ Nach der Durchsicht der Materialien mutmaßt sie über die Arbeitsweise Horváths:

Er verfaßte zunächst einen kurzen Entwurf von wenigen Seiten. Darauf führte er ihn aus, indem er schon den ‚ersten Durchgang‘ – von ‚ Fassungen‘ kann man bei Horváth nur selten sprechen – direkt in die Schreibmaschine tippte. Diesen korrigierte er handschriftlich, änderte, schob Zusätze ein, strich usw., tippte den neuen Text entweder im ganzen oder – in der Regel – teilweise ab, indem er verworfene Textstücke herauschnitt und neue einklebte. Horváth setzte dieses Verfahren so lange fort, bis ein fertiges Manuskript im ganzen von einer Schreibkraft abgetippt werden konnte.⁶

Auf die Entstehung der meisten Stücke und Romane Ödön von Horváths trifft diese Einschätzung tatsächlich zu. Hinzuzufügen ist Müllers Diagnose lediglich, dass Horváth sogenannte Strukturpläne nicht nur vor, sondern auch während der Arbeit an einem Werkprojekt anfertigte, um sich damit immer wieder über die

² Ebd., S. 222.

³ Vgl. Klaus Kastberger: Revisionen im Wiener Wald. Horváths Stück aus werkgenetischer Sicht. In: Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Hrsg. von Klaus Kastberger. Wien 2001 (Profile 8), S. 108–130, hier S. 114f.

⁴ Vgl. Klaus Kastberger: Ödön von Horváth. Voraussetzungen einer kritisch-genetischen Ausgabe. In: editio 15, 2001, S. 168–176.

⁵ Lieselotte Müller: Zum Ödön-von-Horváth-Nachlaß. Bericht über den Versuch, ein Ordnungssystem für das Manuskriptmaterial des Ödön-von-Horváth-Archivs zu entwickeln. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 3, 1971, 2, S. 350–357, hier S. 350.

⁶ Ebd., S. 352.

Makrostruktur eines Textes klar zu werden, um neue Ideen aufzugreifen oder aber auch vom Verlag bzw. Theater formulierte Änderungswünsche umzusetzen. Seine Arbeitsweise kann also weniger als eine lineare und teleologisch auf ein fertiges Manuskript zielende beschrieben werden, sondern sie ist von Brüchen und Sprüngen durchzogen. Indem Horváth seine Gedankengänge während des Schreibens festhält und sich seine Arbeitsweise so auf dem Papier materialisiert, kann er nach Bodo Plachta auch als „Papierarbeiter“⁷ bezeichnet werden. Dies zeigt sich nicht allein anhand der immer aufs Neue notierten Struktur- und Konfigurationspläne, sondern auch anhand der zahlreichen zerschnittenen und zusammengeklebten Typoskripte, die im Nachlass überliefert sind. Ein Blick auf die erhalten gebliebenen Typoskriptblätter bestätigt die in der Forschung seit längerem aufgestellte These, dass Horváth hinsichtlich der Methodik seines Schreibens ein außerordentlich moderner Autor gewesen ist. Zahlreiche Schnitt- und Klebekanten belegen, dass er gleich einem Monteur vorgegangen ist, der Textmaterial zerschnitt und immer wieder neu zusammengeklebt hat. Kaskadenartig zusammengeklebte Typoskriptblätter demonstrieren vielfältige Austauschprozesse und Textentwicklungen. Dabei ähnelt sein Vorgehen bei der Herstellung von Textfassungen oftmals der eines in der Gegenwart Schreibenden: Mit Copy and Paste markiert er ganze Textblöcke, um sie zu entfernen und an anderer Stelle zu implementieren. Ende der 1920er Jahre stehen Horváth hierfür nur Schere und Kleber zur Verfügung; Utensilien, die in der Zwischenkriegszeit zum unersetzbaren Werkzeug vieler Kunstschaffenden avancieren.⁸ In einer aus den Fugen geratenen Zeit erfährt der Schnitt eine Aufwertung, können durch ihn doch klare Verhältnisse geschaffen, Strukturen sichtbar und Neuordnungen möglich gemacht werden.

Das Schneiden ist damit nicht nur Metapher einer Abgrenzung und Konturensicherung, sondern vor allem eine Tätigkeit. Die Zeitungen, die Bilder, die Sätze, die Wörter, die Buchstaben, die Filmstreifen, die Schnittmuster dienen ihr zum Gegenstand. Messer und Scheren entwickeln dabei nicht nur eine metaphorische, sondern eine operative Energie, die sie zu Akteuren einer auf Eingriff ausgerichteten kulturellen wie ästhetischen Praxis werden lässt. Die Herstellung von Ausschnitten wird auch

⁷ Bodo Plachta: Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. Stuttgart 1997, S. 46.

⁸ Juliane Vogel geht in ihrem Beitrag *Mord und Montage* ausführlich auf die Technik des Sezierens und Schneidens in der Kunst der Zwischenkriegszeit ein. Nicht zufällig finden sich Szenen der Zerstückelung und des Schneidens in vielfältiger Form in der bildenden Kunst nach dem 1. Weltkrieg: „Wer auf dem Schlachtfeld war, trägt auch mit Papier und Schere nur die Schicksale des Fleisches aus. Das Papier wird zur scheinbar gesicherten Bühne eines traumatischen Wiederholungszwangs, zum Schauplatz eines Symptoms.“ Juliane Vogel: *Mord und Montage*. In: Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich. Hrsg. von Bernhard Fetz u. Klaus Kastberger. Wien 2003 (Profile 10), S. 22–43, hier S. 37.

hier zur Grundlage einer modernen ästhetischen Kultur erklärt, die Akteure des Schneidens ernennen sich selbst zu Chirurgen.⁹

Hinsichtlich seines Vorgehens kann Horváth also durchaus – wie Erwin Gartner in seiner Untersuchung konstatiert – als „Chirurg“¹⁰ bezeichnet werden: „Er operiert mit der Schere an seinen Typoskripten. Die Schnitte dienen zumeist der Amputation von unbrauchbarem oder stark korrigiertem Text, manchmal aber auch der Transplantation von altem Textmaterial in neue Zusammenhänge.“¹¹ Durch den Schneidevorgang zerstört Horváth zwar die Ganzheit eines Blattes, er tut dies jedoch nur, um mit Hilfe der Abtrennung von überflüssigem Material einen neuen Text zu kreieren. Die Loslösung aus einem festen Verbund ermöglicht zudem eine „Mobilität, eine räumliche Beweglichkeit, die das Stück Papier zum Kommunikationsinstrument werden“¹² lässt, auf die Anke te Heesen mit Blick auf den Beginn der Zeitungsausschnittsammlungen hinweist. So zeigt sich auch anhand Horváths Umgang mit der Schere, dass hier nicht nur unbrauchbarer oder stark korrigierter Text mit Hilfe eines Schnittes eliminiert wird, sondern dass Text aus ursprünglichen Zusammenhängen herausgelöst wird, um Textblöcke, manchmal einzelne Sätze in neue Kontexte zu setzen, neue Textfolgen zu bilden, Text zu komprimieren und Text letztlich zu präzisieren.

Für den Editionswissenschaftler stellt der Schnitt ähnlich wie die Streichung einen Verlust und Gewinn zugleich dar: Auf der einen Seite wird durch den Schnitt Geschriebenes ausgeschieden. Auf der anderen Seite nimmt durch die Schnittkanten die Zahl der Schreibspuren zu, die das textgenetische Interesse der Editoren hervorruft. Die Geste des Schneidens eröffnet so einen Pool an Möglichkeiten, bei denen die Ausschnitte demonstrieren, was der Text hätte auch werden können. In Anlehnung an Almuth Grésillons Überlegungen lassen Schnitte drei verschiedene Funktionen erkennen: Als erstes ist die Neuformulierung zu nennen. Im Sinne einer Korrektur wird durch den Schnitt formulierter Text eliminiert, um ihn neu zu gestalten und die neue Textpassage an alten Text zu montieren. Zweitens kann durch das Heraustrennen aus einem festen Kontext und der Mobilmachung einer Textpassage durch den Schnitt Text an eine andere Stelle verschoben werden. Drittens kann Text durch den Schnitt endgültig getilgt werden, indem Textpassagen einfach entfallen.¹³ Der

⁹ Ebd., S. 24.

¹⁰ Erwin Gartner: „Es wimmelt von Lustmördern – ...“. Schlachten und Schneiden bei Ödön von Horváth. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hrsg. von Klaus Kastberger u. Nicole Streidler. Wien 2006, S. 43–53, hier S. 51.

¹¹ Ebd.

¹² Anke te Heesen: Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne. Frankfurt a. M. 2006, S. 19.

¹³ Vgl. Almuth Grésillon: Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“. Aus dem Französischen übersetzt von Frauke Rother u. Wolfgang Günther, redaktionell überarbeitet von Almuth Grésillon. Bern u. a. 1999, S. 89–96.

Schnitt ersetzt dabei nicht den Schreibakt, sondern er ergänzt ihn. Diese Vorgehensweise ermöglicht es im Nachhinein, mit Hilfe der überlieferten Materialien den Entstehungsprozess einzelner Werke bis ins kleinste Detail zu rekonstruieren. Für die Erstellung der Werkgenese bilden Schnitt- und Klebekanten also oft die entscheidende Grundlage.

Die Schnitt- und Klebekanten im Dramenprojekt

Kasimir und Karoline

Das genetische Material zu *Kasimir und Karoline* bildet mit seinen mehr als 330 Blatt, bestehend aus handschriftlichen Entwürfen und Typoskripten, eines der umfangreichsten genetischen Konvolute im Nachlass Ödön von Horváths. Der überwiegende Teil liegt meist als Typoskript auf Einzelblättern vor. Daneben ist eine Reihe handschriftlicher Entwürfe auf Einzelblättern und in Notizbüchern überliefert. Mit Hilfe dieses Materials lassen sich sowohl der Beginn der Arbeit an dem Stück als auch einzelne Arbeitsphasen exakt bestimmen. Die Entstehung des Dramas *Kasimir und Karoline* dürfte sich über den Zeitraum von Mitte bzw. Ende des Jahres 1931 bis in die Anfangsmonate des folgenden Jahres erstrecken haben. In einem Brief vom 9. Mai 1932 bescheinigt der Ullstein-Verlag dem Autor, dass „wir Ihr Volksstück ‚Kasimir und Karoline‘ auf Grund der im Verträge vom 11. Januar 1929 niedergelegten Bedingungen annehmen und den Bühnenvertrieb durch die Arcadia Verlag G.m.b.H. besorgen werden.“¹⁴ Am 18. November 1932 findet die Uraufführung des Dramas im Leipziger Schauspielhaus und sieben Tage später in gleicher Besetzung im Komödienhaus Berlin statt.

Auf Grundlage des überlieferten Materials lässt sich dieser Entstehungsprozess in sieben Arbeitsphasen, genauer gesagt in zwei Vorarbeiten und fünf Konzeptionen gliedern. Konzeptionen stellen meist längere Arbeitsphasen dar, die sich hinsichtlich der makrostrukturellen Anlage des Werkes, die der Autor darin entwickelt, von einer anderen Phase deutlich unterscheiden lassen. Im Fall von *Kasimir und Karoline* zeigen sich diese Unterschiede sowohl anhand der Struktur des Stückes (sieben Bilder/117 Szenen) als auch an wichtigen Strukturelementen (wechselnde Figurennamen der Hauptpersonen, zentrale Motive und Schauplätze, etc.). Demgegenüber werden frühere Werkvorhaben, aus denen der Autor im Zuge der Entstehungsgeschichte eines Werkes einzelne Elemente entlehnt und/oder übernimmt, dem jeweiligen Werk als Vorarbeiten zugeordnet. Bei dem Dramenprojekt *Kasimir und Karoline* sind dies die Vorarbeit 1: *Glaube Liebe Hoffnung-Szenerie*, die in engem Zusammenhang mit der Arbeit an dem Stück *Glaube Liebe Hoffnung* steht, das Horváth im Anschluss verfasst hat, und die Vorarbeit 2: *Karoline, die Schönheit von Haidhausen*. Dem schließt sich die

¹⁴ Brief des Ullstein-Verlages an Ödön von Horváth, 9. Mai 1932, Original im Vertragsarchiv des Ullstein-Buchverlags, Berlin, ohne Signatur.

Konzeption 1: *Kasimir und Katharina in fünf Bildern* an. In der folgenden Konzeption 2: *Kasimir und Karoline in sieben Bildern* – Emil Wegmann dehnt er das Stück auf eine Sieben-Bilder-Fassung aus und greift hierfür auf Textpassagen der vorhergehenden Konzeption zurück. Dabei recycelt Horváth förmlich ganze Textblöcke, indem er Typoskripte aus der früheren Arbeitsphase beibehält, weitere Bilder entwirft und auf diese Weise eine neue Fassung erstellt. In Konzeption 3: *Kasimir und Karoline in sieben Bildern* – Eugen Schürzinger erarbeitet Horváth dann erstmals eine konsistente Fassung, die auch als Reinschrift überliefert ist. Die Sieben-Bilder-Fassung stellt neben der Fassung in 117 Szenen eine vollständig ausgearbeitete Textstufe dar, die Horváth jedoch im Gegensatz zur 117-Szenen-Fassung nicht zum Druck vorgesehen hatte.¹⁵ In Konzeption 4: *Kasimir und Karoline in 117 Szenen* findet die Umarbeitung des Stückes in die Szenenfassung statt, die innerhalb der Konzeption 5: *Adaptierungsarbeiten zu den Aufführungen in Leipzig und Berlin* noch einmal geringfügige Änderungen erfährt.

Um die Arbeitsweise Horváths – insbesondere die Schnitt- und Klebetechnik, die er bei der Erarbeitung seines Dramas anwendet – transparent zu machen, soll im Folgenden detailliert auf eine abgeschlossene Textstufe aus dem Drama *Kasimir und Karoline* eingegangen werden. Hierfür soll der Entstehungsprozess des 5. Bildes aus der Konzeption 3: *Kasimir und Karoline in sieben Bildern* – Eugen Schürzinger ins Zentrum gerückt werden. Die handschriftliche Paginierung der überlieferten Blätter dieser Textstufe (vgl. Abb. 1) legt nahe, dass Horváth die vorangegangenen vier Bilder der Sieben-Bilder-Fassung bereits fertig gestellt hat. Augenscheinlich hat er sich sukzessive bis zum 5. Bild vorgearbeitet. Die handschriftliche Paginierung der Blätter erleichtert die Rekonstruktion der Werkgenese. Sie lässt vermuten, dass es sich hier um eine Textstufe mit verschiedenen Ansätzen handelt. Horváth fügt auf einzelnen Blättern handschriftlich Seitenzahlen beginnend mit der Zahl 29 ein.

Von Beginn an sieht Horváth das „Wagnerbräu“ als Handlungsort des 5. Bildes vor. Die Entscheidung, die Handlung dieses Bildes in einem „Bierpalast“ (BS 45 a [1], Bl. 1) zu verorten, hatte er bereits in einem Strukturplan in Konzeption 1: *Kasimir und Katharina in fünf Bildern* formuliert. Das Geschehen des 5. Bildes kreist im Wesentlichen um die missliche Lage Kasimirs, der nach dem Verlust seiner Arbeit nun auch den Verlust seiner Braut Karoline verkraften muss. Die Trennung des Paares hatte sich im 4. Bild deutlich abgezeichnet, als es während der Abnormitätensschau zwischen Karoline und Schürzinger zu einem Kuss kommt. Bereits im ersten maschinenschriftlichen Ansatz auf Blatt BS 46 e [1], Bl. 1 fixiert Horváth die Szenerie des 5. Bildes. Dort heißt es: „Beim Wagnerbräu. Mit der festlichen Blechmusikkapelle. Der Merkl Franz mit seiner Erna“. Um das Ambiente des Oktoberfests eindrucksvoller vermitteln zu können,

¹⁵ Es gibt kaum ein Stück Ödön von Horváths, das nicht in mehreren Fassungen vorliegt.

will er diese Szene mit dem als ‚Stadthymne‘ Münchens bekannten Volkslied „Solang der alte Peter“ hinterlegen. Nach den ersten maschinenschriftlichen Ausarbeitungen, die neben der Szenenanweisung einen kurzen Dialog zwischen Kasimir und dem Merkl Franz beinhalten, bricht Horváth auf der Hälfte des Blattes seine Ausarbeitungen ab und überarbeitet das Geschriebene handschriftlich. In einem zweiten Ansatz formuliert er vermutlich den Beginn des 5. Bildes neu, arbeitet dabei die handschriftlichen Korrekturen des vorhergehenden Ansatzes ein und erweitert den zuvor skizzierten Dialog zwischen Kasimir und dem Merkl Franz. Da das erste Blatt des zweiten Ansatzes nicht überliefert ist, kann über die Änderungen der Eingangsszene des Bildes nur spekuliert werden. Die vier Blätter mit der Paginierung 30 bis 33 zeigen jedoch einen deutlichen Fortschritt in der Ausformulierung dieser Textpassage. Sie reicht in dieser Bearbeitungsphase bereits bis zum Abgang der Mädchen Elli und Maria, nachdem die Zahlungsunfähigkeit Kasimirs deutlich geworden ist. Kasimir bleibt deprimiert zurück: „Auweh armer Kasimir auweh! Hast schon recht, Merkl, ohne Geld bist schon der letzte Hund!“ (BS 46 e [1], Bl. 5) Die Frage, ob Horváth in diesem Ansatz das 5. Bild bis zum Ende ausgearbeitet hat, muss unbeantwortet bleiben, da keine weiteren Blätter überliefert sind. Die überlieferten Typoskriptblätter weisen jedoch etliche handschriftliche Korrekturen, Ergänzungen und Verschiebungen auf, die für die Bearbeitung dieser Textfassung sprechen.

Im dritten Ansatz beginnt Horváth seine maschinenschriftlichen Ausarbeitungen erneut mit dem Tippen des Beginns des 5. Bildes. Sämtliche Korrekturen der vorangegangenen Ansätze werden hier maschinenschriftlich umgesetzt. Auf dem Blatt mit der Pagina 29 beginnt er mit der Szenenanweisung zum 5. Bild, notiert den gesamten Text des Liedes „Solang der alte Peter“ (BS 46 e [2], Bl. 12) und formuliert den Dialog zwischen Kasimir und dem Merkl Franz neu, der hier im Gegensatz zum zweiten Ansatz gestrafft erscheint. Abgelöst wird dieser Part durch „Jägers Liebeslied“ (BS 46 e [2], Bl. 13), das er in dieser Bearbeitungsphase neu in das 5. Bild integriert. Nachdem er das Blatt mit der Paginierung 30 (BS 46 e [3], Bl. 7, 8 und BS 46 e [3], Bl. 13) getippt hat, endet er am Fuß des Blattes mit seinen Ausarbeitungen. In einem nächsten Schritt überarbeitet er handschriftlich die maschinenschriftlich erstellte Grundschrift (vgl. Abb. 1).

Im vierten Ansatz behält Horváth den Anfang des 5. Bildes (BS 46 e [3], Bl. 12) bei; die Ausarbeitungen des Blattes mit der Paginierung 30 überarbeitet er jedoch. In dem Korrekturvorgang hatte er dem Dialog der beiden männlichen Protagonisten eine Replik Merklis hinzugefügt. Da diese Umarbeitung eine weitere Zeile verlangt, tippt er den Anfang des Blattes mit der Pagina 30 neu und schreibt seine handschriftlichen Korrekturen ins Reine. Dann schneidet er den oberen Teil des Blattes ab und klebt die neu verfasste Textpassage vor die Replik Ernas. Ähnlich verfährt er mit dem Monolog Kasimirs in Anschluss an „Jägers Liebeslied“ (BS 46 e [2], Bl. 13). Die von handschriftlichen Korrekturen über-säte und deutlich gestraffte Passage trennt er ab und ersetzt sie durch neu getipp-

ten Text. Erhalten bleibt hier also lediglich das Mittelstück. Diese neuen Ausarbeitungen setzt Horváth auf dem Blatt BS 46 e [3], Bl. 11v fort, das er jedoch nur im oberen Drittel beschreibt und mitten im Schreibvorgang abbricht. Dieses Blatt weist einige handschriftliche Bearbeitungsspuren auf, was darauf hindeutet, dass der Autor an dieser Passage feilt. Dass er die Textpassage recht schnell wieder verwirft, zeigt sich bereits anhand der fehlenden handschriftlichen Paginierung.

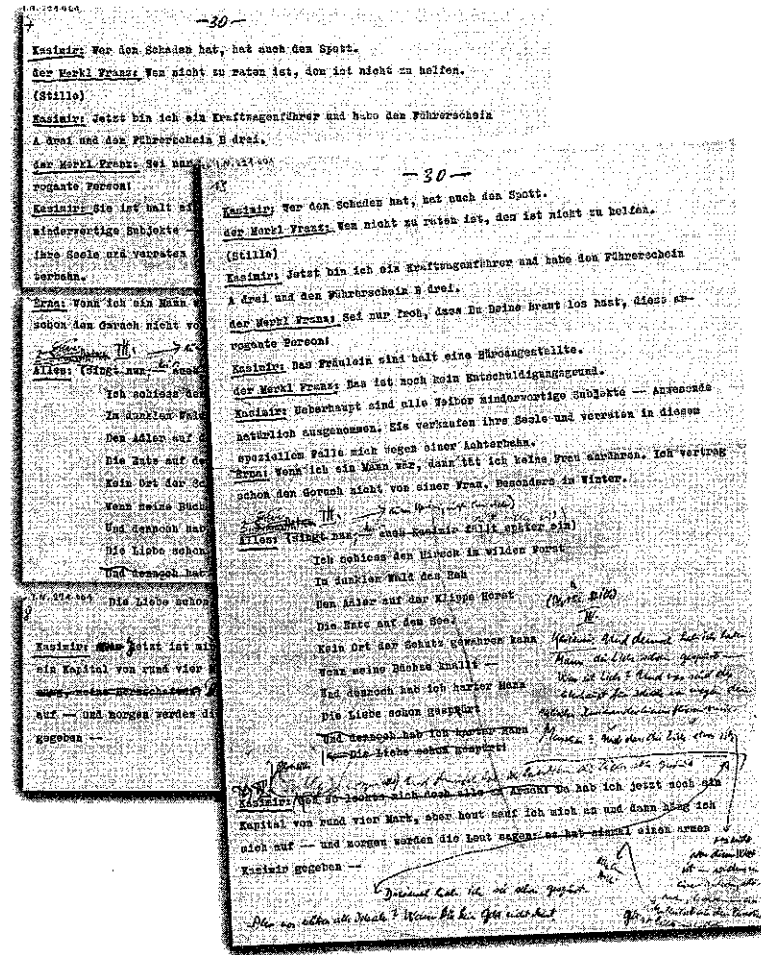


Abb. 1: Ersetzungsvorgang im 4. Ansatz der Textstufe zum 5. Bild, BS 46 e [2], Bl. 13 und BS 46 e [3], Bl. 7, 8

Im fünften Ansatz behält Horváth die ersten beiden Blätter aus dem vorhergehenden Ansatz bei und schreibt lediglich das Blatt mit der Paginierung 31 neu. In diesem Fall ist nur der obere Teil des Blattes überliefert, den Horváth auch in den sechsten Ansatz übernimmt. Die anschließende Textpassage tippt er neu. Die Ersetzungskaskade der Schnitt- und Klebekanten zeigt, dass Horváth mit der Ausarbeitung des Textes nur geringfügig vorankommt. Er benötigt drei Ansätze, um den Text auf dem Blatt mit der Paginierung 31 (BS 46 e [2], Bl. 14) zu erarbeiten. Welche Änderungen in diesen Ersetzungsvorgängen stattfinden, ist nicht zu eruieren, da die Anschlusstexte nicht überliefert sind. Der erste Schnitt findet sich nach dem Dialog zwischen Kasimir und dem Merkl Franz, der zweite nach dem Trinklied „Trink, trink, Brüderlein trink“ und der letzte nach dem Dialog zwischen dem Merkl Franz und Erna über die psychische Verfasstheit Kasimirs. Diesen Dialog erweitert Horváth, indem er ihn im siebenten Ansatz, ohne sich weitere handschriftliche Notizen zu machen, neu tippt und die Textpassage unterhalb des Monologs von Kasimir anklebt.

Auch das Blatt mit der Paginierung 32, das Horváth im achten bis zehnten Ansatz neu erarbeitet, weist etliche Schnitt- und Klebekanten auf, die für eine intensive Arbeit an dieser Textpassage sprechen. Hier ist es vor allem der Dialog zwischen Erna und dem Merkl Franz sowie der neuerliche Auftritt Kasimirs mit den zwei Mädchen Elli und Maria, an denen Horváth feilt. Erst im zehnten Ansatz beginnt er mit der maschinenschriftlichen Ausarbeitung der Schlusspassage des 5. Bildes. Nachdem er das Blatt mit der Paginierung 33 fast vollständig beschrieben hat, bricht er am Fuß des Blattes mit „Alles:“ (BS 46 e [3], Bl. 6) ab. Dieses Blatt beinhaltet einen Dialog zwischen Kasimir und den beiden Mädchen sowie deren Abgang, nachdem die Zahlungsunfähigkeit Kasimirs offenbar wurde, und endet mit einem Dialog zwischen Kasimir und dem Merkl Franz. Der Dialog zwischen den beiden männlichen Protagonisten kreist um die missliche finanzielle Situation Kasimirs, tangiert aber auch das Thema der politischen Wahl. Obgleich diese Passage keinerlei Zeichen einer handschriftlichen Bearbeitung enthält, wird sie von Horváth im elften Ansatz durch eine neu ausgearbeitete Textfassung ersetzt, die nur wenige textliche Änderungen zeigt. Möglicherweise will er auf diese Weise die Schlusspassage des 5. Bildes in einem Guss ausformulieren. In der handschriftlichen Korrekturschicht weist vor allem die Passage über die politische Situation starke Bearbeitungsspuren auf. Dabei wird Kasimirs Replik: „Jetzt hab ich immer sozialdemokratisch gewählt, aber ab morgen wähl ich kommunistisch! Oder gar den Hitler!“ (BS 46 e [3], Bl. 10) gestrichen und durch die weit unverfänglichere Frage „Wenn man nur wüsst, was das man für eine Partei wählen soll –“ (BS 46 e [2], Bl. 16) ersetzt.¹⁶

¹⁶ Bereits Hajo Kurzenberger hatte in seiner Untersuchung darauf hingewiesen, dass der partei- und tagespolitische Charakter vieler Stücke Horváths, der in den früheren Fassungen viel deutlicher spürbar ist, während der Textbearbeitung zunehmend zurücktritt. Vgl. Hajo Kurzenberger: Horváths Volksstücke. Beschreibung eines poetischen Verfahrens. München 1974, S. 142f.

Im zwölften Ansatz tippt Horváth den Schluss des 5. Bildes ins Reine. Danach redigiert er vermutlich noch einmal das bis jetzt durch Schnitte und Klebungen sowie handschriftliche Korrekturen erstellte 5. Bild und schreibt es – möglicherweise im Kontext der Zusammenstellung einer Gesamtfassung des Stückes in sieben Bildern – ins Reine. Damit ist die Arbeit am 5. Bild von *Kasimir und Karoline in sieben Bildern* abgeschlossen.

Die in diesem Fall anhand eines Beispiels dargestellte Arbeitsweise Horváths lässt sich auch in vielen anderen Werken des Autors wiederfinden. Sie demonstriert einen intensiven Austauschprozess einzelner ausgearbeiteter Textpassagen. In den meisten Fällen amputiert Horváth unbrauchbaren oder stark korrigierten Text durch einen Schnitt, um neu formulierte oder überarbeitete Textbausteine durch Kleben anzufügen. Dieses Vorgehen des Autors erschließt sich dem Editor jedoch nur in umgekehrter Weise, das heißt von der vermeintlich letzten Fassung vor der Reinschrift lässt sich hier über die Schnittkanten und im Nachlass überlieferte, aus dem Arbeitsprozess ausgeschiedene Materialien die Werkgenese rekonstruieren.

Die Darstellung der Schnitt- und Klebetechnik in der Editionspraxis der Wiener Ausgabe

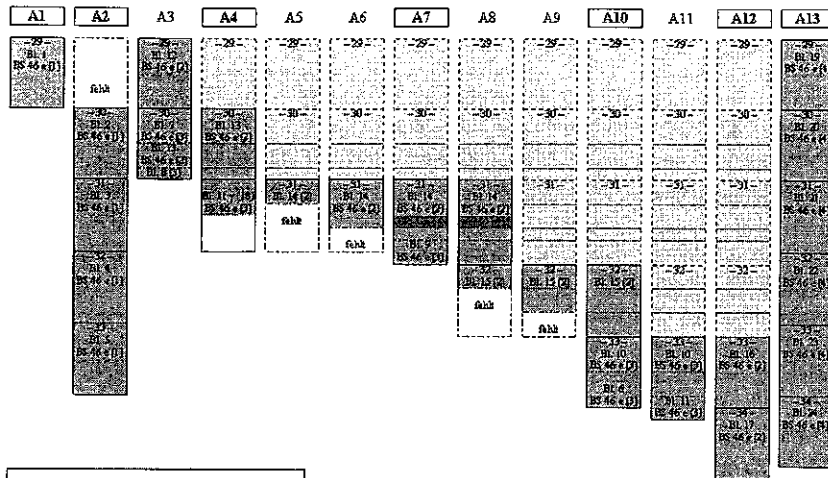
Abgesehen davon, dass Schnitte und Klebungen in der Beschreibung der Textzeugen Erwähnung finden, bleiben solche Formen der Textbearbeitung in der klassischen Editionspraxis weitgehend unsichtbar. Gerade die Mobilmachung von Textbausteinen, die den Schneide- und Klebevorgang ausmacht, ist innerhalb einer Buchedition schwer abzubilden. Mit Hilfe der Faksimilierung können diese materialen Bearbeitungsspuren nur unzureichend dargestellt werden. Im Rahmen der Ödön von Horváth-Edition werden Typoskripte mit Schnitt- und Klebekanten auch nur in Ausnahmefällen faksimiliert. Dabei bleibt fraglich, ob die grafische Aufbereitung solcher Arbeitsvorgänge angesichts der Komplexität nicht an die Grenzen der technischen Realisierbarkeit stößt. Die alternative Darstellung solcher Arbeitsprozesse in einer Hybridpublikation auf CD-ROM oder im Internet ist im Rahmen der Wiener Ausgabe derzeit noch nicht vorgesehen. Die Überlegungen zu solchen alternativen Darstellungsformen werden jedoch im Rahmen der Horváth-Edition immer wieder diskutiert, um sie in einem Folgeprojekt realisieren zu können.

Ogleich also Schnitt- und Klebekanten zu jenen materialen Zeugnissen gehören, die nur schwer an Ersatzmedien rekonstruiert werden können, ist die Wiener Ausgabe bestrebt, durch alternative Darstellungsformen den Entstehungsprozess der Texte und damit auch die Schneide- und Klebevorgänge so weit wie möglich sichtbar zu machen. Die Beschreibung dieser Vorgänge erfolgt in der Ödön von Horváth-Edition zunächst über die Beschreibung im Chronologischen Verzeichnis. Dabei wird die Genese eines Werkes so präzise wie mög-

lich beschrieben und werden Argumente für die Reihung der Textträger geliefert. Sämtliche überlieferte Textträger des jeweiligen Werkes werden hierfür in ihrer Abfolge angeführt und die darauf befindlichen Entwürfe und Textstufen aufgelistet. Darüber hinaus werden Textträger hinsichtlich ihrer Herkunft und der materialen Beschaffenheit beschrieben. Neben der Angabe der jeweiligen Signatur und Ablage finden sich Angaben zu Umfang der Blätter, Papierart, Größe, Hinweise auf Faltung, Schnitt und Klebung, Wasserzeichen, Schreibmaterial, Paginierung vom Autor sowie Eintragungen fremder Hand. Der nachfolgende Einzelkommentar beschreibt die Entwürfe, Textstufen und Fassungen inhaltlich und erläutert die Werkgenese. Dabei werden Argumente für die Reihung der einzelnen Textträger genannt, die auch die Beschreibung materialer Ersetzungsprozesse einschließt, und Beziehungen zu anderen Einheiten im werkgenetischen Material hergestellt.

Wesentlich deutlicher wird das Vorgehen Horváths jedoch mit Hilfe der Simulationsgrafiken, in denen materiale Vorgänge der Textentstehung und -ersetzung dargestellt werden und auf diese Weise auch die Schnitt- und Klebetechnik des Autors sichtbar wird. Simulationsgrafiken dienen der grafischen Darstellung der Genese eines Textes, genauer gesagt: Sie bilden die Abfolge von Ansätzen innerhalb einer Textstufe so präzise wie möglich ab. Als Ausgangspunkt wird hierfür der früheste Ansatz einer Textstufe gewählt. Die im realen Produktionsprozess weiterwandernden Textträger werden auf allen rekonstruierbaren Positionen angezeigt. Textträger mit syntagmatisch zusammengehörendem Text werden untereinander abgebildet und damit die materialen Vorgänge der Textentstehung und -ersetzung simuliert. Rechts davon werden die jeweils ersetzenden Textträger positioniert. Innerhalb der Simulationsgrafik wird der Textträger in seiner ungefähren Form durch einen Rahmen wiedergegeben. Darüber hinaus werden hier die Paginierung Horváths – so vorhanden – sowie die Berliner Blattnummern festgehalten. Bei seiner ersten Erwähnung wird der Textträger noch mit durchgezogenen Rahmenlinien dargestellt, an allen späteren mit gestrichelten. Die jeweiligen Textträger bleiben innerhalb der Simulationsgrafik so lange einblendend, wie sie Gültigkeit besitzen. Die doppelt-strichpunktieren Linien kennzeichnen Schnitte, die punktierten Linien ‚Nähte‘, die nach dem Ankleben von neuem Text auf den Originalen entstehen. Zur Illustration dieser Funktionsweise dient die unten abgebildete Simulationsgrafik der eben erläuterten Textstufe des 5. Bildes aus der Konzeption 3: *Kasimir und Karoline in sieben Bildern*. Über den einzelnen Kolumnen wird der jeweilige Ansatz genannt, der darin abgebildet wird. Unter A1 bis A13 wird die Textentwicklung gezeigt, die gerade im Detail vorgestellt wurde: Horváth beginnt mit der Ausarbeitung des 5. Bildes auf Blatt BS 46 e [1], Bl. 1. Im zweiten Ansatz fehlt das erste Blatt mit den Ausführungen zum Beginn des 5. Bildes. Die Ausarbeitungen reichen in diesem Ansatz jedoch schon bis zum Blatt mit der Pagina 33. Im dritten Ansatz legt Horváth ein neues Blatt ein, das er wiederum mit der Pagina 29 versieht.

Hier tippt er erneut den Beginn des 5. Bildes und arbeitet sich bis zum Ende des Blattes mit der Paginierung 30 durch. Nach einer Überarbeitung bleibt nur das mittlere Teilstück dieses Blattes erhalten. Das Stück davor wird maschinenschriftlich neu ausgearbeitet und auch ein neuer Anschluss getippt. In der Grafik wird dieser Austauschprozess durch die doppelt-strichpunktiierten Linien, die im vierten Ansatz in punktierte Linien übergehen, simuliert. Während im Übergang



Legende	
- I - oder I	Horváth's Paginierung
- I2 -	von Horváth korrigierte Paginierung
Bl. X	Berliner Blattnummer
A1	im Textteil abgedruckter Ansatz
[Pattern]	Textträger an seiner ersten Position
[Pattern]	Textträger an allen weiteren gültigen Positionen
[Pattern]	Schnittmaße
[Pattern]	Klebernaht
fehl	Teil des Textträgers fehlt
fehl	ein oder mehrere Textträger fehlen
[Pattern]	Text auf Rückseite oder überlebens Text

Abb. 2: Simulationsgrafik der Textstufe zum 5. Bild Konzeption 3: *Kasimir und Karoline* in sieben Bildern – Eugen Schürzinger

vom vierten zum fünften Ansatz das Blatt mit der Paginierung 31 vollständig ersetzt wird, weisen die Ansätze fünf bis acht etliche Schnitt- und Klebekanten auf. In diesen Fällen sind allerdings die ursprünglichen Anschlussblätter nicht überliefert, so dass hier nur angegeben werden kann, dass das Restblatt fehlt. Die Technik der Texterarbeitung in Form von Beschneidungen und Ersetzungen findet bis zum zwölften Ansatz statt. Im Anschluss daran erscheint eine Kolumne, die die Reinschrift des gesamten 5. Bildes abbildet.

Mit Blick auf die im Rahmen dieser Tagung formulierte Fragestellung, inwieweit materiale Aspekte in die editorische Arbeit eingehen, kann schlussendlich festgehalten werden, dass Schnitt- und Klebekanten im Falle der Horváth-*Edition* auf der einen Seite maßgeblich für die Rekonstruktion der Arbeitsweise des Autors sind und auf der anderen Seite mit der Darstellung dieser Arbeitsprozesse im Chronologischen Verzeichnis und in Simulationsgrafiken eine adäquate Form der Abbildung gefunden wurde, um die Kluft zwischen Original und ediertem Text zu überbrücken und dabei gleichzeitig die Arbeitsweise des Autors transparent zu machen.